

SENTIR EL
BLUES

Nº 12

JAMES BROWN

"At Studio 54"

Altaya

SENTIR EL BLUES

EDITA:

Ediciones Altaya, S.A.

Redacción y administración:

Musitu, 15

08023 BARCELONA

Tel. (93) 418 64 05 Fax (93) 212 04 06

Consejero-delegado: Roberto Altarriba

Director general: Fernando Castillo

Director de producción: Manuel Álvarez

Proyecto editorial: Julià de Jòdar

Edición:

Jimena Castillo (dirección)

Juan D. Castillo (edición)

Llum L. Pijuan

(servicios editoriales)

Eva Compte

(gestión iconográfica)

José Luis Martínez

(producción)

Proyecto gráfico y maqueta:

José Luis Moreno

Redacción del cuadernillo monográfico:

Carlos Tena

Procedencia de las ilustraciones del cuadernillo monográfico:

A.G.E. Fotostock, Zardoya

Fotomecánica:

SCAN V2. Av. Carrilet, 237, L'Hospitalet de Llobregat

© Abbeville Press, Nueva York, 1993

© Odín Ediciones, S.A.

© Para esta edición, 1995, S.A., Ediciones Altaya, s.a.

ISBN:

Obra completa con CD: 84-487-0610-2

Depósito legal: B-23.831-1996

Impresión y encuadernación:

EMEGE, Industrias Gráficas

Londres, 98 int. 08036 Barcelona

Impreso en España Printed in Spain Julio 1996

Ediciones Altaya garantiza la publicación de todos los fascículos que componen esta obra.

Distribuye para España:

Marco Ibérica. Distribución de Ediciones, S.A.

Ctra. de Irún, km 13,350

(Variante de Fuencarral) 28034 MADRID

Distribuye para México:

Distribuidora Intermex S.A. de C.V.

Lucio Blanco, 435

Col. Petrolera 02400 México D.F.

Distribuye para Argentina:

Capital Federal: Vaccaro Sánchez

C/ Moreno, 794 9º piso

CP 1091 Capital Federal

Buenos Aires (Argentina)

Interior: Distribuidora Bertran

Av. Vélez Sarsfield, 1950

CP 1285 Capital Federal

Buenos Aires (Argentina)

SENTIR EL BLUES se compone de 60 fascículos y 60 CD, de aparición semanal. Los fascículos pueden encuadernarse en dos volúmenes, cuyas tapas saldrán a la venta respectivamente con los fascículos 31 y 60. Los cuadernillos monográficos que componen las cuatro páginas centrales de cada fascículo, se encuadernan aparte para formar un volumen, cuyas tapas saldrán a la venta junto con el último fascículo de la colección.

las pocas figuras que realizaron con éxito la transición del *blues* rural dominado por la guitarra de los años veinte a los estilos urbanos de los clubes nocturnos de los años treinta. Nacida Lizzie «Kid» Douglas cerca de Nueva Orleans, antes del cambio de siglo, Minnie tomó parte en las actividades musicales de las calles y tabernas en Memphis después de la guerra. Hacia 1929, ya había grabado con su igualmente brillante marido, Kansas Joe McCoy, con quien hizo solos y dúos con el acompañamiento de sus sólidas guitarras gemelas. Los McCoy siguieron caminos diferentes en 1935; Joe fundó la exitosa banda Harlem Hamfats con su hermano Charlie McCoy, mientras que Minnie se unió a un grupo de cantantes de *blues*, vagamente relacionados entre sí, contratados por el editor y productor Lester Melrose para diferentes sellos discográficos. Hacia 1935 estaba trabajando con secciones rítmicas en discos concebidos para bailar y para las *jukeboxes* de las tabernas que estaban empezando a proliferar tras la revocación de la Prohibición en 1933. Su primer disco de dos caras para la Vocalion, «Bumble Bee»/«I'm Talking About You», tuvo un éxito enorme en 1930. Minnie fue la invitada en una versión de la Memphis Jug Band de «Bumble Bee», más avanzado ese mismo año. «I'm Talking About You» se convirtió en el tema de *swing* favorito de grupos liderados por los Maddox Brothers and Rose, Bob Wills y Milton Brown. «Fishin' Blues», de 1932, no tuvo mucho éxito en su momento, ya que las ventas de discos habían sufrido un gran descenso, pero causó bastante impresión en las versiones que hicieron Bumble Bee Slim en 1935 y el cantante *country* Lew Childre en 1936. Childre se convirtió en un pilar principal del Grand Ole Opry en los años cuarenta y cincuenta, y la canción de Minnie quedó asociada a él más que a ningún otro. Minnie se casó con Little Son Joe (Ernest Lawlars) en 1939, y comenzó a trabajar con él en un dúo de guitarras gemelas. Su mayor éxito le sobrevino en 1941, después de que adquiriera una guitarra eléctrica. «Me and My Chauffer» sonaba en todas las *jukeboxes*, al igual que «Black Rat Swing», que presentaba a Joe en la parte vocal y fue acreditado al señor Memphis Minnie.

Salvo las excepciones señaladas, los años treinta vieron el creciente predominio de los artistas de *blues* masculinos, que, excepto en raras ocasiones, se proporcionaban sus propios acompañamientos, incluso cuando se unían discográficamente a secciones rítmicas al estilo Melrose. Cantantes blancas y negras como Ethel Waters, Ivy Anderson, Billie Holiday, Mildred Bailey, Ella Fitzgerald y Teddy Grace incluían *blues* en sus repertorios, pero



La misma grabación de «Black Rat Swing» fue editada con dos curiosas erratas: se atribuyó a «Mr.» Memphis Minnie, como se muestra aquí, y a Little Son Joe.

Alberta Hunter era más una cantante de variedades que de blues. Disfrutó de un gran éxito durante los años treinta en Europa, y luego desapareció hasta que fue redescubierta cuando tenía ochenta años, convirtiéndose en un personaje muy querido en los clubes nocturnos de Nueva York.



solamente como parte de su amplia mezcla de canciones populares y melodías estándar. Incluso Helen Humes, que había grabado *blues* cuando era una adolescente, en 1927, se aferró a las baladas y a las *torch songs** durante los varios años en que trabajó con Count Basie, dejando el *blues* para Jimmy Rushing.

Algunas mujeres se mantuvieron fieles al *blues* en los años treinta, probablemente en perjuicio de las carreras que podían haber disfrutado si se hubieran dedicado también a la música melódica. Su afición por las canciones eróticas estaba más relacionada con el mercado y la demanda de los agentes de *jukebox* que con los deseos de las propias cantantes. Georgia White causó impacto con viejas melodías revividas como «Trouble in Mind», «Dupree Blues», «Alley Boogie» y «Your Worries Ain't Like Mine», pero canciones como «I'll Keep Sittin' on It» y «Daddy, Let Me Lay It on You» funcionaron mejor, como era de esperar. Lil Johnson triunfó con «Hot Nuts (Get 'Em From the Peanut Man)» y «Press My Button (Ring My Bell)» en 1936, que crearon precedentes para más canciones de este estilo. Afortunadamente, muchas de sus grabaciones adquirirían fuerza gracias a la presencia del pianista Black Bob (Hudson) y el guitarrista Big Bill Broonzy, que seguramente se veían enardecidos por la estridente voz de Johnson. Merline Johnson recibió el apodo de «The Yas Yas Girl», ya que dejaba que su público conociera exactamente cuál era su actitud en cuestiones sexuales. Quizá la elección de su sobrenombre era un truco publicitario; irónicamente, algunas de sus canciones más sólidas, como «New Muddy Water Blues» y «Got a Man in the 'Bama Mines», apenas ofrecen el erotismo propio del *jukebox*.

Cuando los años treinta tocaron a su fin, también lo hizo el destacado papel de las mujeres en el *blues*. Con las muertes de Clara Smith en 1935 y Bessie Smith en 1936, en un accidente de tráfico en Mississippi que ha alcanzado proporciones de leyenda, las pioneras que habían dominado de forma tan decisiva la escena del *blues* en los años veinte empezaron a desaparecer. Unos pocos temas de cantantes como Alberta Hunter, Coot Grant (y su marido Wesley Wilson), Trixie Smith y una cantante poco conocida de los años veinte llamada Rosetta Crawford fueron grabados para Decca por el productor Mayo Williams, que las había conocido cuando era productor de Paramount en los primeros tiempos. Decca

* *Torch songs*: canciones sentimentales en que se lamenta la pérdida o la no correspondencia de un amor. [T.]

también grabó nuevas versiones de unos cuantos *blues* tempranos del cantante blanco y original de Louisiana Teddy Grace ese mismo año. Las bandas de *swing* del Oeste habían incluido habitualmente el *blues* como parte de una ecléctica mezcla dirigida a los aficionados al baile del sudoeste, pero los esfuerzos de Grace, encaminados a un mercado de música popular más amplio, iniciaron un modelo de versiones populares de éxitos de los *race records* que se prolongaron hasta bien entrada la era del *rock 'n' roll*. John Hammond, de la Columbia Records, había producido un álbum recopilatorio de Bessie Smith en 1936, con material cuidadosamente seleccionado para atraer la atención del cada vez mayor público de coleccionistas de *jazz*, que estaban cuando menos tan interesados por los *sidemen* como por la propia cantante. Hammond había producido las últimas grabaciones de Smith —y las



Un retrato de estudio de los artistas de Decca Records más grabados de los años treinta: Bumble Bee Slim (Amos Easton) y Georgia White.

«Wee Bea Booze» (Muriel Nicholls; izquierda) y la hermana Rosetta Tharpe (abajo) grabaron para Decca con considerable éxito a finales de los años treinta y cuarenta. Tharpe era una extraordinaria guitarrista.



primeras de Billie Holiday— en 1933, rodeándolas con acompañamientos de estrellas de primera fila.

Cuando Hammond produjo el primero de sus conciertos, «From Spirituals to Swing», en el Carnegie Hall de Nueva York en diciembre de 1938, invitó a la sobrina política de Bessie, Ruby Smith, para que interpretara algunas de sus canciones a manera de homenaje. En 1939, localizó a Ida Cox en Knoxville para otro concierto en el Carnegie y la rodeó de músicos cuidadosamente seleccionados para una productiva grabación.

Las *blueswomen* de los años cuarenta combinaban las canciones populares con el *blues*, de forma muy parecida a como habían hecho sus antepasadas en la generación de Mamie Smith. En 1940, Lil Green, de Chicago, tuvo un enorme éxito con «Romance in the Dark», al que siguió un año más tarde «Why Don't You Do Right?», una canción que, a su vez, se convirtió en el catalizador para la carrera de la joven Peggy Lee, que la grabó con Benny Goodman en 1942.

En el año 1941 se produjo otro interesante paso adelante, cuando una cantante de *gospel*, la hermana Rosetta Tharpe, combinó esta carrera con otra de cantante de *blues* en la

JAMES BROWN

AT STUDIO 54



A partir de la eclosión del rock & roll en la segunda mitad de la década de los cincuenta, la figura de James Brown ha ejercido una influencia decisiva en la evolución de la música popular de consumo masivo tanto en lo que respecta al estilo como a los comportamientos escénicos.

Como cantante, teclista y líder compositor-innovador, además de promotor y productor, Brown ha marcado un hito histórico en la popularización universal de la música negra en general y del rhythm & blues en particular.

A lo largo de toda su existencia ha sido un personaje de vida tumultuosa, que ha traspasado los límites fijados por las leyes establecidas por la sociedad y aplicadas por los tribunales de justicia. No hace mucho, durante un juicio, alegó en su defensa que disparar dos tiros contra su esposa —sin acertar— no pasa de ser un altercado normal en cualquier relación matrimonial. Él siempre ha tenido un concepto muy peculiar de los códigos de conducta. Que es todo un carácter, puede advertirse con toda

claridad en sus actuaciones sobre el escenario.

De 1958 a 1974 su trabajo se tradujo en una continua sucesión de "hits" memorables, empezado por "Try Me", que fue su primer Disco de Oro en Norteamérica, confirmando el gran impacto popular que poco antes había causado con "Please, Please, Please". En el paso de los años cincuenta a los sesenta, James Brown, también conocido como JB, fue colmado de epítetos

MÚSICA NEGRA CON RITMO TOTAL

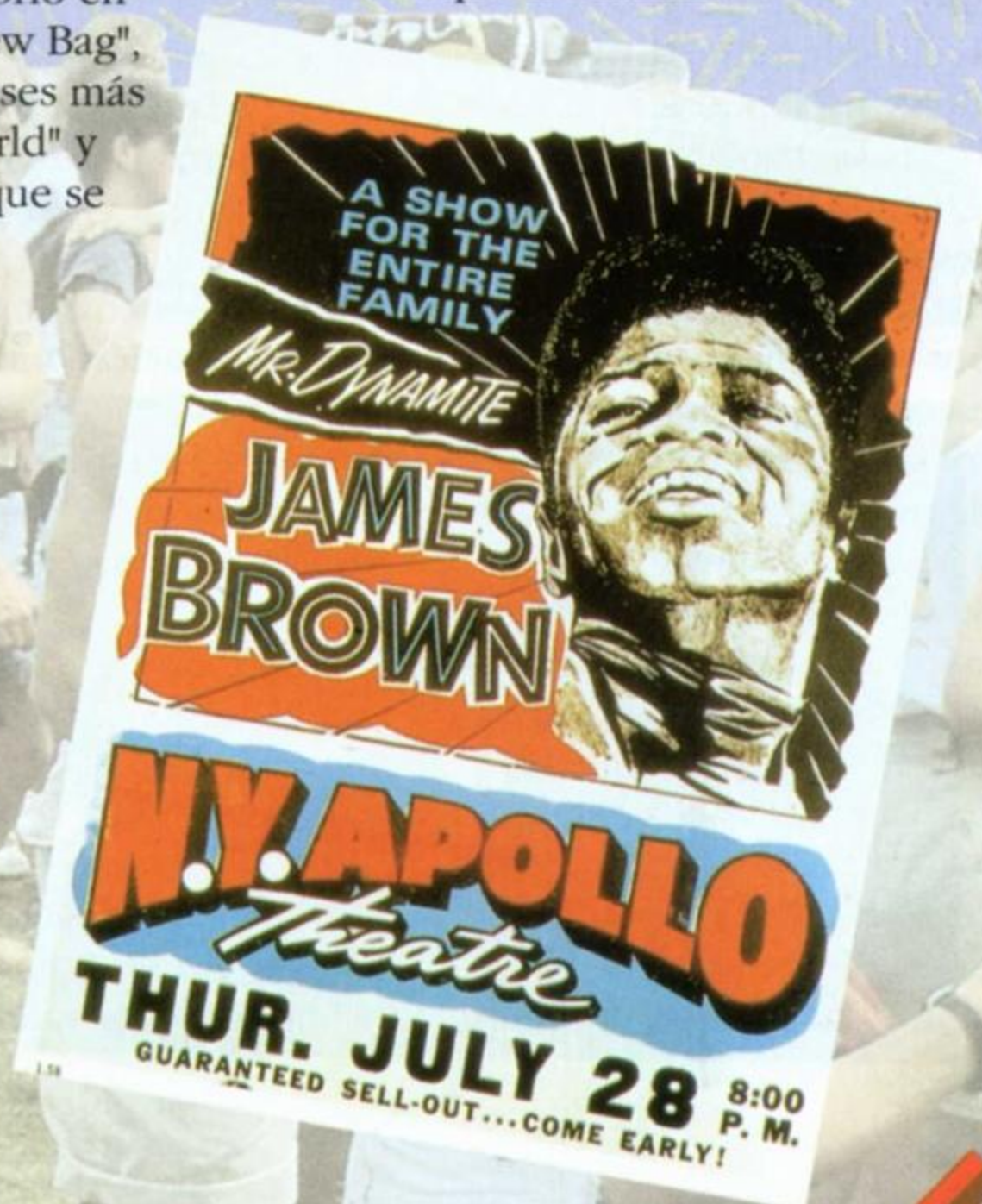
elogiosos, entre los que se consolidó el de "Mister dinamita" que le ha acompañado hasta nuestros días.

Ya en los años sesenta, sus nuevas creaciones devastaron literalmente las listas de éxitos. Sus discos se vendían como pan bento entre los consumidores de todas las edades, credos y colores, y James Brown se convirtió en un ídolo popular.

Pero la gran lista de oro se abrió en 1965 con "Papa's Got A Brand New Bag", y sería remachada sólo unos meses más tarde con "It's A Man's Ma's World" y culminada con "Sex Machine", que se

convirtió en una especie de himno interracial, e internacional, en 1970. Sin embargo, con anterioridad ya se habían producido los impactos de "Cold Sweat" (1967), que fue adoptado por famosos jazmen, como Donald Byrd y Miles Davis, e "I Got The Feeling" (1968), y continuaron con "Get Up Offa That Thing" (1976), "It's Too Funky In Here" (1979), etc.

Todos estos grandes "hits", que hicieron historia, se encuentran recogidos en este disco, que responde a una grabación realizada en un concierto ofrecido por James Brown y su conjunto el 26 de marzo de 1980 en el célebre Studio 54 de Nueva York, que entonces era La Meca de la moda y de las nuevas músicas. James Brown reaparecía ante al público neoyorquino en aquel memorable concierto después de un período de ausencia de los escenarios, y durante su transcurso quiso hacer un balance de toda su trayectoria. De ahí el carácter de resumen antológico que posee este disco, revalorizado por la excelente forma en que se encontraba James Brown en aquella ocasión.





James Brown,
amo del universo.

El se ha autoproclamado "the minister of new new super heavy funk" y es conocido como el "Soul brother n.º 1", "El Padrino del soul" o "Mr. Dinamita", una fuerza de la naturaleza y un símbolo de la liberación espiritual de los afroamericanos. Comenzó introduciendo el gospel en el rhythm & blues a partir de las raíces africanas, al estilo Ray Charles, y no sólo conquistó a la audiencia negra, sino también a la de todo el mundo: ¿habrá algún lugar en la Tierra en el que no haya sonado el erótico "Sex Machine"?

A pesar de sus contactos con el gospel, con el blues y hasta con el rap, Brown es decididamente "El Rey del funk", de la música de baile. Todas las bandas de soul-disco le deben algo. La pasión que desplegaba y la fuerza rítmica de sus canciones eran apoyadas por su histrionismo sobre el escenario; su espectáculo se basaba en los efectos dramáticos, llegando al éxtasis y, posteriormente, al desmayo. Sus bailes, el movimiento de las piernas, esas salidas hacia los camerinos con batín o capa, protegido por sus músicos para que no se enfriara, y esa tozuda resistencia por seguir y seguir, todo escrupulosamente medido para crear una intensidad emocional que

contagiaba a la gente hasta el histerismo.

Brown ejerce un control absoluto sobre todos sus asuntos, es un trabajador nato y posee el mayor y más espectacular show ambulante de Estados Unidos, en el que no faltan cantantes, bailarines, cómicos, orquesta vestida con trajes plateados, a los que lleva por la calle de la amargura con sus multas por cualquier nimiedad, conductores, managers, secretario, publicistas, mayordomo, encargada del ropero, costurera, peluqueros, guardaespaldas, etc. Le gusta crear puestos de trabajo y que cada persona se encargue de un asunto concreto. Su exageración también alcanza a sus pertenencias y negocios: tiene cientos de trajes y zapatos, varias casas, coches, emisoras locales de radio y TV, restaurantes y discotecas.

Muchos de sus seguidores no le perdonaron su aparición televisiva en 1968 para aplacar la revuelta racial desencadenada tras el asesinato de Martin Luther King y por la que recibió una efusiva felicitación tanto del presidente Johnson como

del vicepresidente Hubert Humphrey. Sigue ofreciendo conciertos con frecuencia, y aunque Brown parece una parodia de sí mismo, utilizando los mismos esquemas y recurriendo a una única frase que se repite una y otra vez, su fuerza y pasión no decrecen.

James Brown nació el 3 de mayo de 1928 (algunos apuntan 1933) en Augusta (Georgia) en el seno de una familia modesta a la que ayudó desde muy joven trabajando como limpiabotas, repartidor de hielo, barrendero, celestino y músico. En 1950 ganó un concurso en el teatro Lennox de Augusta y tuvo algunos problemas como pequeño delincuente, pasando una temporada en un correccional. En 1954 ya actuaba con sus

una gira, compartió cartel con Ray Charles y Little Richard, al año siguiente tuvo éxito con el gospel "Try Me" y en los primeros años sesenta editó numerosos singles y su clásico doble elepé "Live At The Apollo" (1963), grabado en 1962 y con el que consiguió su primer millón de ventas.

**¿HABRÁ ALGÚN LUGAR
EN LA TIERRA EN EL
QUE NO HAYA SONADO
EL ERÓTICO
"SEX MACHINE"?**

Famous Flames y poco después Ralph Bass, un ojeador de King Records de Cincinnati (Ohio), le descubrió en un local cuando se revolcaba por el suelo y cantaba un interminable "Please, Please, Please". Syd Nathan, presidente de la compañía, ordenó inmediatamente su fichaje, y en febrero de 1956 grabó la canción para la subsidiaria Federal. El disco obtuvo un rotundo éxito, llegó al número 6 de las listas de rhythm & blues y le permitió recorrer con su espectáculo gran parte de Estados Unidos durante los siguientes años. En 1958, en





Trajes llamativos y gafas hipermodernas para el James Brown más marchoso.

BROWN

Fue en esa época cuando Brown comenzó a preparar su nueva línea, diseñada con su nuevo manager Ben Bart y basada en el baile y el funk.

Y no pudo empezar mejor. En 1965 consiguió otro millón de ventas y obtuvo un premio Grammy a la mejor grabación de rhythm & blues con "Papa's Got A Brand New Bag", el comienzo de una imparable carrera plagada de éxitos que le proporcionarían temas como "I Got You" (1965) y el intenso "It's A Man's Man's World", que vendió otro millón de copias, y el elepe "Cold Sweat". En 1968, para aplacar los comentarios que su aparición televisiva había suscitado, publicó "Say It Loud - I'm Black And I'm Proud", en el que se muestra orgulloso de su condición. Al año siguiente se presentó en el Festival de Jazz de Newport, vendió otro millón de copias con "Mother Popcorn" (un nuevo baile -popcorn- que se había inventado) y editó el extenso instrumental "Ain't It Funky Now", que se convirtió en un clásico de todas las discotecas.

En 1970 disolvió a los Famous Flames y creó como grupo de acompañamiento a los J. B's, entre los que se encontraban el guitarrista Fred Wesley y uno de sus más fervientes seguidores, Bootsy Collins. Con ellos grabó el supermachacado "Get Up, I Feel Like Being A Sex Machine" (1970), "Super Bad" (1970) y "Hot Pants" (1971). El 11 de diciembre de 1972, tras la conclusión de su concierto en Knoxville (Tennessee), fue detenido por conducta desordenada y por incitar a una multitud de fans

MI COMENTARIO

SIN DUDA, JAMES BROWN ES UNA DE LAS FIGURAS MÁS GENUINAS Y GENIALES DEL RHYTHM & BLUES. CUENTA EN SU HABER CON ÉXITOS COMERCIALES Y DE CRÍTICA, MÁS DE SETENTA ÁLBUMES, UNA MEDIA DE TRESCIENTOS CONCIERTOS AL AÑO (NO HAY QUE OLVIDAR QUE TIENE MÁS DE 60 AÑOS) Y SE HA CONVERTIDO EN EL SUEÑO DEL NEGRO NORTEAMERICANO DE CLASE MEDIA. SU INFANCIA MISERABLE, SUS RAÍCES GOSPEL, SUS COMPAÑEROS EN SU PRIMERA BANDA, "FAMOUS FLAMES", TODO HA CONTRIBUIDO A UNA VIDA DEDICADA POR ENTERO A LA EXALTACIÓN DE LAS VIRTUDES DE SU RAZA, AUNQUE FUERA DISCRETAMENTE CONDENADO POR LOS EXTREMISTAS DE MALCOM X TRAS EL ASESINATO DE MARTIN LUTHER KING, POR DECLARARSE EN FAVOR DE LA NO VIOLENCIA Y POR HABER SIDO INVITADO A LA CASA BLANCA POR EL ENTONCES PRESIDENTE JOHNSON, LO CUAL MUCHOS ENTENDIERON COMO UNA TRAICIÓN AL PUEBLO NEGRO. GRACIAS A SU "I'M BLACK, I'M PROUD" CONVIRTIÓ LOS INSULTOS EN ELOGIOS HACIENDO QUE LAS AGUAS VOLVIERAN A SU CAUCE, Y GRACIAS A SU PARTICULARÍSIMA FORMA DE INTERPRETAR CUENTA CON EL RECONOCIMIENTO DE ARTISTAS DE LA TALLA DE PRINCE, QUIEN RECONOCE EN ÉL A SU MÁXIMA INFLUENCIA. INTENSO Y FRENÉTICO, CANTA Y SOBREACTÚA PARA DELEITE INCLUSO DE QUIENES NO COMPARTEN SU EXAGERADA ENTREGA ESCÉNICA, QUE ES AL MISMO TIEMPO Y SIN NINGUNA DUDA SU MAYOR DEFECTO Y SU MEJOR VIRTUD.

CARLOS TENA

Henae

El sudor y el derroche de energía siempre están presentes en los conciertos de James Brown.



a una revuelta al hablarles de los abusos de las drogas, lo que le costó una fuerte multa. Cantó a dúo con Lyn Collins y Vicki Anderson, colaboró en las películas "Black Caesar" y "Slaughter's Big Rip-off" (ambas en 1973) y siguió grabando discos durante el resto de la década, aunque sin conseguir tanta repercusión como la que había obtenido en los años sesenta. En 1980 participó en la película "Blues Brothers" ("Granujas a todo ritmo"), en la que también participaron otros "carrozas" como Cab Calloway, Ray Charles, John Lee Hooker o Aretha Franklin. En 1984, con Afrika Bambaata, grabó el elepé "Unity-The Third Coming". En 1985 se reeditó su famoso "Sex Machine" y al año siguiente cantó "Living In America" en la película "Rocky IV", y se presentó en las Fiestas de San Isidro, en Madrid. Brown renegaría toda su vida de "Gravity", un disco grabado en 1986. En 1987, una recopilación de sus éxitos titulada "The Best Of... The Godfather Of Soul" fue reiteradamente anunciada en televisión. Al año siguiente recibió un premio en una convención mundial de disc-jockeys en el Royal Albert Hall de Londres, como reconocimiento a una trayectoria innovadora en la música de baile y por la que recibió una ovación que se prolongó durante 5 minutos. Brown aprovechó la ocasión para montar uno de sus números habituales. En julio de 1995 realizó con notable éxito su última visita a España. En septiembre de

este mismo año fue uno de los elegidos para el concierto de inauguración del Museo del Rock & Roll en Cleveland (Ohio).

Entre las recopilaciones más interesantes de su obra cabe destacar, en formato CD, "Startime", un cuádruple con 71 temas grabados entre 1956



y 1984, "Roots Revolution", un doble con grabaciones del período 1955-75 y "Soul Pride - The Instrumentals", con 36 instrumentales registrados en la década de los sesenta, en los que demuestra su dominio del piano y del órgano.

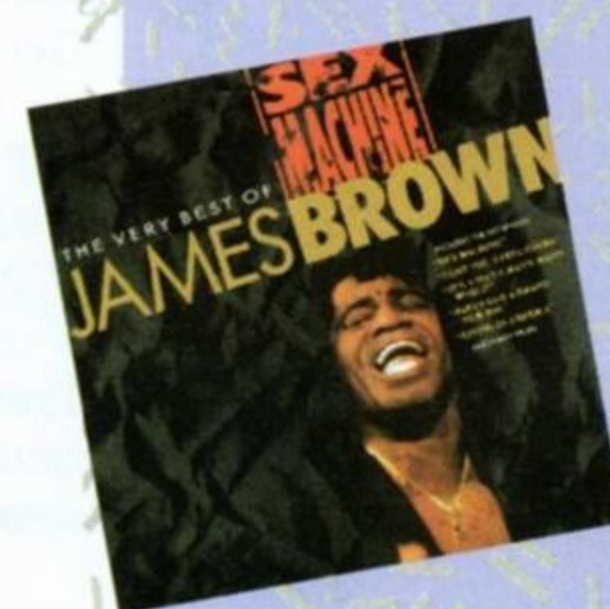
James Brown actuando en el Pueblo Español de Barcelona, durante su gira de 1995.

◆ 20 ALL-TIME GREATEST HITS! (POLYDOR)

VEINTE DE LOS PUNTOS DE LUZ DEL DÍNAMO DEL "FUNK" Y EL "RHYTHM" SE REMONTA A SUS ORÍGENES, EN LAS PROFUNDIDADES DEL SUR POBRE Y RURAL, EN BUSCA DE UN CONMOVEDOR MARCO EMOCIONAL. "NIGHT TRAIN", SOBRE TODO, PERTENECE POR SONIDO Y SENTIMIENTO A LOS SURCOS "JUMP" DE LA POSGUERRA, Y SU EXPLOSIVA SEXUALIDAD EQUIVALE TOTALMENTE A LA DEL CLÁSICO DE JIMMY FORREST EN 1952. MÁS CHISPORROTEO: LOS DOS CD DE POLYDOR, TITULADOS ADECUADAMENTE MESSIN' WITH THE BLUES, Y LA BACANAL DEFINITIVA: LIVE AT THE APOLLO: OCTOBER 24, 1962.

◆ SEX MACHINE (POLYDOR)

UNA RECOMPILACIÓN QUE, TITULADA COMO EL MÁS EMBLEMÁTICO DE LOS TEMAS DE LA "LOCOMOTORA DEL SOUL", HACE UN RECORRIDO POR LA CARRERA DE UNO DE LOS MÁS EXCITANTES INTERPRETES DE LA MÚSICA NEGRA MÁS SALVAJE Y FRENÉTICA. ACOMPAÑADO POR UNOS INMACULADOS FAMOUS FLAMES, JAMES BROWN, SUPERHEROE Y VILLANO AL MISMO TIEMPO, HA PARTICIPADO EN MÁS DE 10.000 SHOWS, SUS ESPECTÁCULOS HAN SIDO VISTOS POR MILLONES DE PARES DE OJOS Y MOVILIZANDO UNA AUTÉNTICA TROUPE HA ACTUADO EN MEDIO MUNDO. TEMAS COMO "PLEASE, PLEASE, PLEASE", "HEY AMERICA", "MAKE IT FUNKY", "IT'S A MAN'S MAN'S WORLD" O EL PRÓPIO "GET UP (I FEEL LIKE BEING A) SEX MACHINE" SON TODOS UNOS CLÁSICOS QUE NAVEGAN ENTRE EL SOUL MÁS PURO Y EL FUNKY, SU ARRIESGADA Y EXPLOSIVA CREACIÓN. DESPUÉS DE ESCUCHAR ESTE ELEPÉ UNO QUEDA CONVENCIDO QUE JAMES BROWN ES UNA APISONADORA AL SERVICIO DE LA MEJOR MÚSICA NEGRA.



big band de Lucky Milinder. Fue un acto audaz para su época y tuvo éxito durante algún tiempo, hasta que las presiones de la comunidad religiosa obligaron a Tharpe a abandonar la música profana. Era una potente guitarrista, así como una poderosa cantante, y la pérdida de su instrumento en el contexto de la banda se notaba vivamente. Wee Bea Booze (Muriel Nicholls) también prestó el apoyo de su guitarra a algunas grabaciones para la Decca en 1942, entre las que se incluían un éxito con su versión de «See See Rider», de «Ma» Rainey, de 1924. La versión convirtió la canción en un estándar, y a ella recurrió Chick Willis en 1957 cuando creó otra versión de éxito.

Los años cuarenta vieron cómo el *blues* se convertía en una música casi exclusivamente masculina, el vehículo de los cantantes urbanos, de las *jump bands* y de una nueva generación de cantantes/guitarristas del Sur, como John Lee Hooker, Muddy Waters y Lightnin' Hopkins. Moses Asch grabó los *blues* de Sonny Terry, Brownie McGhee y Huddie Ledbetter en sus sellos Asch, Disc y Folkways, distribuidos entre los entusiastas de la música *folk* en el Norte, pero no encontró artistas femeninas equiparables. Las actrices con talento, como Pearl Bailey, Una Mae Carlisle, Sarah Vaughan, Camille Howard, Savannah Churchill y Dinah Washington, habrían cantado *blues* una generación antes; en los años cuarenta, aparecieron más ligadas al mundo de las variedades, el *rhythm and blues* y el *jazz*, descubriendo a públicos mucho más amplios de lo que el *blues* había atraído nunca, incluyendo los años 20.

En los años cincuenta y después, pocas mujeres optaron por cantar *blues*. Entre las notables excepciones están Koko Taylor, de Chicago, que había trabajado con la mayoría de los *bluesmen* importantes de esta ciudad desde que empezó a cantar en clubes nocturnos más de treinta años antes; Willie Mae (Big Mama) Thornton, cuyo intenso «Hound Dog», de 1952, quedó eclipsado por la versión relativamente comedida de Elvis Presley en 1956; y Big Maybelle, que siguió más cerca del *blues* que muchos cantantes de R & B de los años cincuenta.

Cuando los festivales de *folk* empezaron a aparecer en los años sesenta, unas pocas veteranas supervivientes consiguieron un tardío reconocimiento y nuevas grabaciones. Victoria Spivey estuvo al frente de estas actividades con su sello Spivey, que presentaba sus nuevas grabaciones junto con las de las supervivientes del *blues* melódico Lucille Hegamin y Hannah Sylvester. Edith Wilson trabajó para los cereales Quaker Oats durante muchos años como la personificación, para los medios de comunicación, de la tía Jemina, y apareció durante algún tiempo en cafés y festivales, hasta su muerte en 1981, reviviendo canciones que se habían identificado con ella medio siglo antes. Una débil pero encantadora Sippie Wallace estuvo haciendo lo mismo en los años ochenta, resucitando nuestra conciencia colectiva con su «Women, Be Wise».

Parece seguro afirmar que la era de las mujeres cantantes de *blues* comenzó alrededor del cambio de siglo, o al menos en el momento en que «Ma» Rainey escuchó por primera vez un *blues* en 1902. Aunque la era no terminó en 1925-1927, con la proliferación de viajes al Sur para efectuar grabaciones y la introducción del sistema de grabación eléctrico, aquellos años marcaron el final de la hegemonía de que habían disfrutado las cantantes. La Depresión, los *jukeboxes*, la guerra y los cambiantes gustos del público fueron reduciendo paulatinamente su estatus dentro del género. Algunas producciones teatrales musicales de años recientes, como «Bubbling Brown Sugar», «Ma» Rainey's Black Bottom» y «One Mo' Time», han mostrado a jóvenes cantantes interpretando viejos *blues* como piezas centrales de un repertorio de gran valor histórico, pero sin insuflar al género la nueva vida que podría influir en el gusto del público. El cantante de *blues* típico de hoy en día es un hombre con una guitarra muy amplificada y una banda liderada por el saxofón, que raramente se vuelve hacia atrás, hacia el pasado, para recrear sus canciones. Si es verdad que todo lo que desaparece tiende a reaparecer, las mujeres podrían encontrar otra vez el camino de vuelta al *blues*. Aunque han transcurrido noventa años desde el descubrimiento de «Ma» Rainey en Missouri, todavía hay todo un mundo de sentimientos que esperan su propia expresión en el *blues*.





EL HOLY BLUES

LA TRADICIÓN GOSPEL

MARK A. HUMPHREY



«Don't let the Devil steal the beat from the Lord!»*

Mahalia Jackson

«Holy blues» («blues religioso») es un evidente oxímoron, «una figura retórica que combina expresiones aparentemente contradictorias» (*Oxford American Dictionary*). Blues religioso es un oxímoron si consideramos al blues «la música del diablo», un principio sostenido por muchos cantantes de blues «reformados» y por los «santos» de algunas iglesias afroamericanas. El blues no es religioso y la música religiosa no es blues. El blues celebra los placeres de la carne, mientras que la música sagrada celebra la liberación de las ataduras mundanas. Uno es el aceite y el otro el agua bendita, no se pueden mezclar. Al menos, así querían algunos que fuera.

En un tiempo consideradas como las voces populares gemelas de la cultura afroamericana, las tradiciones de la música blues y gospel se han venido a considerar gradualmente como los dos lados de una línea divisoria de carácter dual que sólo se puede cruzar poniendo en peligro el alma. Hemos llegado a creer que las elecciones de los afroamericanos eran de mutua exclusión: o blues o música gospel, o Dios o el diablo, o el cielo o el infierno. El cantante de blues escogía las segundas, en ocasiones estableciendo pactos fáusticos (como, según se dice, hizo Tommy Johnson) para conseguir un mayor dominio de «la música del diablo».

Hoy en día, muchos aficionados consideran a los cantantes de blues, sobre todo a los cantantes masculinos del delta del Mississippi, como los equivalentes afroamericanos del siglo XX de los poetas románticos del siglo XIX, que se rebelaron contra las convenciones sociales, robaron el fuego prometeico con su arte y murieron jóvenes por su adicción al láudano, la tuberculosis, la sífilis o el suicidio (a elegir). El mito del poeta al estilo Byron —brillante, desafiante y autodestructivo— ha mantenido su enorme fuerza y resonancia durante más de ciento cincuenta años de cultura occidental. Este mito va ligado a nuestra constante fascinación por símbolos tan diferentes de los años cincuenta como los poetas beatnik y el cantante country, apodado «el Shakespeare del hillbilly», Hank Williams.

* «¡No dejes que el diablo robe el ritmo al Señor!» [T.]

También ha sido la razón de ser de muchas estrellas del *rock*, vivas y muertas. El mito nos explica que la vida y el arte son inseparables. Para el artista romántico tanto la vida como el arte deben desafiar los tabús, provocar un conflicto interno y externo, y finalmente llevar al martirio al artista.

El problema de proyectar este mito sobre los cantantes de *blues* estriba en que la cultura en que éstos vivieron y trabajaron no tenía ningún vínculo tangible con la tradición romántica. Aunque algunos *bluesmen* creyeron estar tocando «la música del diablo» y unos pocos se jactaron de ello asignándose nombres como «Devil Son-in-Law»,* ninguno parece haber equiparado el «desafío demoníaco» a una vía alternativa para llegar a una verdad más elevada, el objetivo evidente de los románticos europeos (una meta expresada en la conocida frase de la obra *Proverbs of Hell*, de William Blake: «El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría»). La deificación romántica del individuo es, en esencia, ajena a la cultura afroamericana, y la proyección de un personaje byroniano en los cantantes de *blues* (principalmente, desde luego, en Robert Johnson) nos dice más sobre el observador que sobre el observado.

No hace falta decir que el dualismo de «la música del diablo» como completamente opuesta a las «canciones de alabanza» es algo que los intelectuales blancos han imaginado simplemente para recrear al *bluesman* a nuestra propia imagen. No, hay bastantes pruebas que sugieren que los cantantes de *blues* podían aferrarse a una o a ambas sensibilidades. Hay también razones para creer que la cultura en que vivieron era más misericordiosa con ellos de lo que su retórica religiosa, a primera vista, podría hacer creer. ¿De qué otra manera podemos explicarnos a los hombres que trabajaron como cantantes de *blues* y predicadores sin convertirse, según parece, en parias de sus comunidades?

El *blues* y la música religiosa desempeñaban diferentes funciones sociales en la cultura afroamericana. Las experiencias (incluso se podría decir ideologías) que ejemplificaban estaban reñidas, pero los músicos relacionados con ellas no estaban tan estrictamente distanciados unos de otros como nuestro paradigma del *bluesman* byroniano podría llevarnos a creer. El *blues* surgió en el seno de una cultura afroamericana en la que las iglesias extáticas Holiness y Pentecostal se estaban expandiendo, y estas confesiones populistas abrazaron expresiones musicales eclécticas. A la inversa, el *blues*, un nuevo idioma finisecular, puede que no contribuyera a, sino que fuera en parte configurado por, las variadas y venerables tradiciones musicales religiosas afroamericanas, casi dos siglos más antiguas.

Ponerse de acuerdo con respecto a la música afroamericana es imposible sin hablar del yunque en que se forjó. Entre 1505 y 1870, se esclavizaron y trasladaron a América unos diez millones de africanos, en la migración más extraordinaria de la historia de la humanidad. Los ingleses, que en un principio rechazaban la esclavitud, se adhirieron al comercio de esclavos de forma entusiasta cuando vieron los copiosos frutos que obtenían, gracias al trabajo de los esclavos, sus odiados rivales colonialistas, los españoles. Inglaterra se involucró en el mercado de esclavos a mediados del siglo XVII, aunque ya se habían llevado africanos a las colonias de Norteamérica en 1619 (un año antes de que llegaran los *Pilgrims***) para que trabajaran como sirvientes forzosos. En 1788, Alexander Falconbridge situó su *An Account of the Slave Trade* en la costa africana: «Los pobres desdichados son frecuentemente obligados también a cantar; pero cuando lo hacen, sus canciones son, por lo general, melancólicos lamentos por su exilio de su país natal».

A este exilio le siguió una nueva muestra de deshumanización: la disolución (mediante el sistema de subastas) de cualquier lazo familiar o tribal que hubiese sobrevivido al traslado desde África. Las expresiones de la cultura y la religión africanas se eliminaron en su mayor

Thomas A. Dorsey fue el artista en solitario más importante de la música gospel del siglo XX. En un principio fue más conocido como Georgia Tom, el compañero de Tampa Red que tocaba el piano y cantaba blues (cabecera de capítulo).

* «El yerno del diablo»: uno de los apodos que se puso a sí mismo William Bunch. [T.]

** *Pilgrims*: miembros del grupo de puritanos ingleses que, en 1620, fundaron la colonia de Plymouth en Nueva Inglaterra. [T.]

EXLIBRIS Scan Digit



The Doctor



Altaya